



GONZÁLEZ FERNÁNDEZ, Luis. “Puntos de vista y puntos de mira en *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*”. *Culturas Populares. Revista Electrónica* 5 (julio-diciembre 2007), 9pp.

<http://www.culturaspopulares.org/textos5/articulos/gonzalezfernandez.pdf>

ISSN: 1886-5623

Recibido: 27/11/07 Aceptado: 29/11/07

PUNTOS DE VISTA Y PUNTOS DE MIRA EN *EL PLEITO QUE TUVO EL DIABLO* CON EL CURA DE MADRILEJOS

LUIS GONZÁLEZ FERNÁNDEZ

FRAMESPA (CNRS-UMR 5136)

Université de Toulouse-Le Mirail

Resumen

Este trabajo pretende explorar los diferentes puntos de vista expresados en la comedia *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*, compuesta en la década de 1630 por Luis Vélez de Guevara, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Mira de Amescua. Se examinan los puntos de vista de diversos grupos de personajes como pueden ser los del entorno familiar de la protagonista Catalina la Rosela, los de las autoridades religiosa y civiles, y por último los posibles puntos de vista del público y de los dramaturgos. Basándose en hechos reales de principios del siglo XVII, la comedia cuenta la vida prototípica de Catalina y del exorcismo al que fue sometida por el Cura de Madrilejos (Madrilejos, Toledo).

Palabras clave. Demonio. Punto de vista. Exorcismo. Comedia nueva. Mira de Amescua. Vélez de Guevara. Rojas Zorrilla. *El pleito que tuvo el diablo*.

Abstract

This article seeks to study points of view as expressed in the play El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos (The law suit between the devil and the Priest from Madrilejos), written in the 1630s by Luis Vélez de Guevara, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Mira de Amescua. Different points of view are considered: those that arise from Catalina la Rosela's family circle, those expressed by religious and civil authorities and finally the hypothetical points of view of the public and the playwrights. The play is based on events that took place in the early seventeenth century: the parish priest of Madrilejos (modern day Madrilejos, Toledo) performed an exorcism on Catalina.

Keywords. Devil. Point of view. Exorcism. Spanish seventeenth-century theatre. Mira de Amescua. Vélez de Guevara. Rojas Zorrilla. *El pleito que tuvo el diablo*.

Si existiera tal premio, *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos* estaría entre los mejores candidatos para el título más largo de una comedia áurea. Esta obra escrita probablemente en la década de 1630¹ es el fruto de las plumas de tres

¹ Cotarelo y Mori aboga por una fecha posterior a 1638 (*apud* Francisco José Sánchez y Álvaro Ibáñez Chacón, p. 339, en *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, vol 6, Agustín de la Granja (coord.), Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2006, pp. 347-432). Spencer y Schevill (1937) creen que la fecha de composición se halla en torno al año 1639 debido a una referencia a la moda de llevar copetes, referencia en la que se basa igualmente Cotarelo. Unas posibles referencias textuales en nuestra obra a *La vida es sueño* (“Ay misera de mí, ay infelice!”, v. 1822; y el hecho de Catalina esté encerrada en un lugar oscuro que

ingenios, Luis Vélez de Guevara, Francisco de Rojas Zorrilla y Antonio Mira de Amescua, ocupándose cada dramaturgo respectivamente de las jornadas primera, segunda y tercera. El primer testimonio impreso de la obra se encuentra en la serie de *Comedias escogidas* y vio la luz en Madrid en 1652, a éste le sigue otro en Lisboa en 1653 y varias sueltas en las postrimerías del diecisiete y a lo largo del siglo dieciocho². En la época moderna gozó, entonces, de varias ediciones y de una acogida más que favorable entre el público para luego caer en el olvido editorial más absoluto hasta la recentísima edición llevada a cabo por Francisco José Sánchez y Álvaro Ibáñez Chacón. El que hasta el año pasado no haya habido una edición contemporánea explica en gran medida el hecho de que la crítica tampoco haya prestado mucha atención a esta comedia, excepto para nombrarla de paso como perteneciente a uno u otro de los dos mayores ingenios del trio mencionado, ya sea Vélez ya sea Mira de Amescua. Hace unos años Abraham Madroñal Durán dio a la obra, junto con otras, un poco más de atención crítica en un artículo sobre comedias escritas en colaboración: a éste siguió otro artículo del mismo autor centrado exclusivamente en la comedia que nos ocupa³. En una notable monografía sobre la literatura relacionada con el exorcismo, la estudiosa norteamericana Hilaire Kallendorf describe brevemente nuestra obra al compararla con otros textos de la época moderna⁴. Mi recuento de la bibliografía crítica sobre *El pleito* casi se acaba aquí. Desconozco la existencia de cualquier otro estudio de la obra, no siendo la veintena de páginas que le dediqué en mi tesis doctoral y la tesina de licenciatura que, bajo mi dirección, redactó Anna Sinouet en 2004⁵.

Sánchez e Ibáñez, los editores de esta comedia, señalan con acierto la suerte de la que suele gozar este tipo de obra, dicen: “lamentablemente nos encontramos con la constatación

recuerda la prisión de Segismundo) quizá indiquen una proximidad temporal con la comedia calderoniana y deberíamos pues situar la fecha de composición hacia mediados de los años 1630; habría que suponer que Rojas Zorrilla cita aquí a Calderón aunque cabe la posibilidad de que don Pedro se inspirara en la escena de Rojas. Recordemos que Calderón se inspiró, para el *Mágico prodigioso*, en la escena de la muerte de *El esclavo del demonio* de Mira. Tanto Mira como Vélez murieron en 1644, con la cual tenemos un *terminus ad quem* indiscutible.

² Para la suerte editorial remito de nuevo a Sánchez e Ibáñez (2006, p. 338, notas 5, 6 y 7).

³ El primer artículo, “Comedias escritas en colaboración. El caso de Mira de Amescua” se encuentra en Agustín de la Granja & Juan Antonio Martínez Berbel (eds), *Mira de Amescua en candelero. Actas del Congreso Internacional sobre Mira de Amescua y el teatro español del siglo XVII (Granada, 27-30 octubre de 1994)*, pp. 329-346; y el segundo, “Lenguaje e historia: *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*”, en Roberto Castilla Pérez & Miguel González Dengra (eds.), *La teatralización de la historia en el Siglo de Oro español, Actas del III coloquio Aula-Biblioteca “Mira de Amescua” celebrado en Granada del 5 al 7 de noviembre de 1999 y cuatro estudios clásicos sobre el tema*, Granada, Universidad de Granada, 2001, pp. 329-338.

⁴ *Exorcism and Its Texts. Subjectivity in Early Modern Literature of England and Spain*, Toronto-Buffalo-London, University of Toronto Press, 2003, pp. 51-56.

⁵ Luis González Fernández, “The Physical and Rhetorical Spectacle of the Devil in the Spanish Golden-Age Comedia”, London, Queen Mary and Westfield College, 1998, pp. 252-270; Anna Sinouet, “Estudio comparativo de los personajes femeninos en *La vida y muerte de la Monja de Portugal* y en *El pleito que tuvo el Diablo con el Cura de Madrilejos*”, Toulouse, Université de Toulouse-Le Mirail, 2004.

de que las obras creadas con el concurso de más de un ingenio no han gozado, ordinariamente, de estudios metódicos y rigurosos” (p. 337). La constatación es por supuesto más que válida para la obra que nos ocupa. Su reciente publicación debería poner al alcance de un mayor número de lectores y estudiosos esta obra para nada carente de interés. Contiene esta comedia muchas de las imperfecciones que le suelen achacar a las que se escribieron en colaboración como pueden ser la falta de continuidad de ciertos aspectos de la trama y diferencias de calidad entre una jornada y otra debido a la pericia y la inspiración o falta de ella del dramaturgo de turno. Sin querer vender esta pieza como una de las obras maestras del teatro áureo, quisiera por lo menos señalar algunos de los elementos que hacen de ella una especie de *rara avis* en el vasto elenco de la comedia nueva. Como ha apuntado, entre otros, Abraham Madroñal, la trama está inspirada en un hecho real que se produjo en 1604 y en el que un valeroso sacerdote logró librar a una mujer de los demonios que la poseían⁶. La obra colectiva de los tres dramaturgos lleva al escenario los acontecimientos previos al exorcismo y lo que se ha descrito como el proceso de exorcismo más elaborado del teatro clásico español. Esto de por sí es extraordinario, ya que en la comedia áurea ni abundan los curas ni los exorcismos, aunque los demonios sí, y aquí apenas se dejan ver. Extraordinario también es el hecho de que esta obra es la única que conozco en la que se puede ver sobre las tablas algo parecido a un demonio incubo. Pero ninguno de estos puntos son los que me interesan aquí.

El punto de partida de este trabajo reside en el hecho de que *El pleito* es una comedia que, sin ser por supuesto un fiel reflejo de la vida cotidiana del siglo XVII, ofrece una visión aguda de las relaciones humanas comunitarias y de cómo éstas, por dispersas que se encuentren al principio, pasan por el embudo del modelo de vida y costumbres imperante, el que representa y propaga la Iglesia católica (y los poderes civiles) frente a cualquier tipo de heterodoxia, y el que en fin de cuentas el teatro áureo ayudó a consolidar.

En las páginas que siguen quiero centrar mi atención en lo que llamaré cómodamente “punto de vista” en la obra y, en algunos casos concretos, en la transmisión del punto de vista. Por punto de vista entiendo, aunque cabe matizar más, el lugar moral desde donde un individuo observa a otro y la expresión verbal de una opinión relativa a la persona observada. En cuanto al punto de mira, he querido emplear este término con la intención de reflejar el hecho de que en la historia que se representa en esta comedia la mirada de la mayoría de los

⁶ Madroñal Durán, “Un documento inédito relacionado con la comedia *El pleito que tuvo el diablo con el cura de Madrilejos*”, en Agustín de la Granja (coord.), *Antonio Mira de Amescua. Teatro completo*, vol. 6, Granada, Universidad de Granada-Diputación de Granada, 2006, pp. 663-680. El documento (pp. 666-680) que narra la historia y las circunstancias relacionadas con el exorcismo va precedido de unas observaciones muy sugerentes acerca del caso.

personajes está puesta en otro, el de Catalina la Rosela: la mirada se dirige en particular hacia la aflicción misteriosa que padece. A partir de esa mirada se irán formando los diversos puntos de vista que se evocan en la obra. Es más pertinente desde luego hablar de “puntos de vista” ya que de entrada habría que distinguir varios enfoques. Podemos hallar los puntos de vista de tres dramaturgos distintos, los de un público variopinto (y en estos dos primeros campos me resignaré a mantenerme en lo hipotético, por falta de pruebas, no disponemos de ninguna opinión de contemporáneos que hayan visto la obra, sólo podemos inferir su popularidad a través del número de ediciones antiguas y representaciones), y por último aquéllos evocados por los personajes que, como veremos, son primero distintos, pero luego convergentes a medida que avanza la obra. Para intentar estructurar de manera más o menos razonada el recuento de las manifestaciones relacionadas con los puntos de vista y su eventual transmisión me parece conveniente dividir el proceso en tres apartados. El primero se ceñirá a la expresión del punto de vista de las personas del entorno familiar o afectivo de Catalina la Rosela, el segundo al de los representantes de las autoridades civiles y religiosa, y el tercer apartado al de los posibles puntos de vista del público y de las estrategias dramáticas para la transmisión de una idea concreta.

Parientes y prójimos: Punto de vista y su transmisión

En el reducido reparto de la obra, el entorno familiar y afectivo de Catalina la Rosela es representado por su hermana, Mari Sánchez, por una en palabras de Abraham Madroñal « criada deslenguada », Marina, y por el labrador Mateo Lorenzo, el enamorado de Catalina. Dentro de los límites de lo verosímil o del decoro, la hermana, por su grado de parentesco, y el amante no correspondido pero fiel, demuestran ser quienes mayor grado de afecto tienen por Catalina y esto lo reflejan los dramaturgos mediante las expresiones que ponen en boca de los dos personajes a la hora de referirse al extraño comportamiento de Catalina. Las primeras palabras que Mari Sánchez dirige a su hermana son las siguientes: “¡Qué melancólica vienes / Catalina” (vv. 178-179), a lo que la afligida responde con una serie de tópicos relacionados con la mencionada enfermedad; la hermana habla en otras ocasiones de: “Pasión extraña / notable melancolía / de la sangre requemada, / como los médicos dicen” (vv. 202-205); “melancólico humor” (v. 275); “notable melancolía” otra vez (v. 295); “gran melancolía” (v. 553); “terrible pasión” (v. 556); “tu notable enfermedad” (v. 559); “Notables extremos son / los de tu melancolía, / ¿si acaso te han hechizado?” (v. 570-572); “¡Que esto un humor haga / melancólico” (vv. 605-606). Antes de comentar lo relativo al punto de vista en estas declaraciones monotemáticas de la hermana quiero detenerme en las del amante en esta

primera mitad de la jornada inicial. Su primer diagnóstico acerca de Catalina menciona “la pasión peregrina / que la atormenta” (vv. 388-389). Luego, al oír unas “voces [...] horrendas y [...] atroces” e identificarlas como pertenecientes a su amada, dice: “Catalina la Rojela / es esta: pasó a locura / su extraña melancolía” (vv. 425-427); y al verla aparecer, medio destrozada tras una estrepitosa caída, concluye “¡Oh, incurable enfermedad, / la desdicha y la locura!” (vv. 449-450). Siguen: “notable locura” (v. 498); “melancólico humor” (v. 500); “extraño furor” (v. 501); “inhumano desdén” (v. 505); “terrible pasión” (v. 509); “furioso accidente” (v. 510) —accidente nada tiene que ver aquí con el despeñamiento—, y para acabar “una enfermedad como esta” (v. 515). En las aproximadamente veinte ocasiones en las que los de su entorno próximo se refieren a la aflicción podemos destacar una preferencia por el término “melancolía”, sobre todo cuando habla la hermana, y esto a mi parecer responde a un designio autorial, el de representar a la hermana como una persona a quién la idea de enfermedad melancólica puede convenir como explicación ante las posibles reacciones de sus vecinos. No se refiere a la aflicción de Catalina en otros términos a pesar de ser consciente de que su “notable enfermedad” trasciende los límites de lo socialmente aceptable. En dos ocasiones la hermana ruega a Catalina que se controle en sus excesos: “no *escandalices* la Pascua / hoy del Espíritu Santo” (vv. 212-213, la cursiva es mía); y “¿Ha de tener fuerza tanta / un melancólico humor, / hermana, que ha de *ser causa / de tanto escándalo* aquí” (vv. 274-277, cursiva mía). La extrañeza de Catalina provoca en Mari Sánchez cierta confusión, la de no poder del todo definir la enfermedad, de ahí los adjetivos empleados, y al mismo tiempo hay un intento de aferrarse a la definición menos comprometedora socialmente, la de la melancolía. A fuerza de repetirse que es melancolía se hace realidad para Mari Sánchez (de puertas para afuera) esta explicación de la patología que todos presencian. Consciente, sin embargo, de que la aflicción va más allá de su propio entendimiento, llegará incluso a evocar dentro de su círculo privado la cuestión de la hechicería en un curioso intercambio con su hermana. Enfoca la idea como causa de la enfermedad de la Catalina: “¿si acaso te han hechizado?”. Es ésta una manera de explicar su desconcierto frente a la fuerza de la aflicción que padece Catalina y así eximir a la melancólica de cualquier responsabilidad. La respuesta de Catalina es elocuente: “¡Cómo esto me ha murmurado! / Y aún el alcalde decía / denantes que era hechicera” (vv. 573-575). La idea inicial de Catalina como víctima que presenta la hermana se transforma en la de Catalina como agente del mal. La transformación viene de antes, de las palabras del alcalde, que el público ya ha oído, pero Catalina se apropia de ellas y da forma a una idea que parecía ajena al comentario de la hermana, que aparentemente empieza a ver en Catalina un ser más inquietante: “No sé qué me diga de tu mal” dirá a

continuación. El punto de vista inicial propuesto por Mari Sánchez acerca de la enfermedad de su hermana suena constante en la primera mitad de la jornada frente a otras voces menos compasivas, pero una vez evocada la cuestión hechiceril, se verá atraída hacia las opiniones más hostiles aunque, como buena hermana, no sólo no se une a la caza de brujas que se organiza, sino que ayuda a su hermana en la fuga.

Mateo Lorenzo, por su parte, como algunos otros, ya más alejados del núcleo familiar de Catalina, refleja también cierta perplejidad ante Catalina. Encontramos en su discurso el término “melancolía”, que viene desde el principio asociado al de la “locura”, y aunque su terminología indecisa lo sitúa en una esfera afectiva más alejada de Catalina, su amor lo llevará a querer aceptar a la enferma con sus síntomas extraños. Recordemos cómo describe a Catalina y sus horrendas voces a la vez que camina hacia ella. Se ve confrontado a lo grotesco, a la ira y a la violencia, y se mantiene fiel, aunque con la terminológica que emplea refleja un punto de vista que vacila entre la compasión y el miedo (pero curiosamente no el rechazo). En esta historia que enfrenta una mujer a la mirada de todo un pueblo, el rechazo vendrá de los representantes de la autoridad.

La autoridad: punto de vista y transmisión

Gran parte de los personajes de la comedia entran en escena de manera vistosa en la representación de una procesión en honor a la fiesta del Espíritu Santo, las mujeres perdidas en una multitud (“*toda la compañía de cofrades*”, “*todos*”, “*todas*”, dice la larga acotación inicial)⁷ y Mateo Lorenzo de portaestandarte. Tenemos en escena al principio de la obra a toda la sociedad, compacta, organizada en una dirección única, procesional, y dejando aparte las diferencias de indumentaria y el rango social que marca, nos encontramos con una actitud única, la que lleva a la comunidad a honrar al tercer componente de la Trinidad. La representación que aparentemente pinta Vélez de Guevara es la que propone orden y jerarquía y así lo confirman las primeras palabras en boca del Alcalde de Tembleque, que da la bienvenida y marca quiénes han de entrar primero en la ermita para celebrar la misa. Las demás figuras de autoridad, el maestro don Juan de Guevara, el escribano y el cura contribuyen a la solemnidad del acto con sendos comentarios pertinentes, siendo el más vehemente el que emana del maestro: “Que lo que el alcalde manda / se obedezca es justa

⁷ No dispongo actualmente de datos, pero el protagonismo dado a la figura del Espíritu Santo junto con la mención aquí de la compañía de cofrades (y “*todas*” y “*todos*” que implica gran número de figurantes) me lleva a pensar que esta obra haya podido ser una comedia de encargo quizá para la fiesta de Pentecostés, quizá de alguno de los pueblos mencionados en la obra, ya sea Madrilejos (Madrilejos en la actualidad) ya Tembleque. En el siglo diecisiete se fundaron varias ermitas en Tembleque: ninguna de ellas lleva advocación al Espíritu Santo.

cosa” (vv. 26-27). Inmediatamente después de esta demostración del poder civil y religioso Vélez de Guevara introduce lo que se podría considerar como un elemento que muestra la artificialidad del acontecimiento y la presencia de un peligro en la persona de Catalina. El mismo don Juan que momentos antes contribuía al establecimiento del orden procesional que acabo de describir será el primero en romper filas para exclamar: “¡Ay, ojos / labradores de mi alma / qué locos lleváis los míos! / Vuestras doradas pestañas / no son flechas rayos son” (vv. 33-37). Acto seguido será Mateo Lorenzo quién exclame: “Por ir siguiendo las plantas / de Catalina, he dejado / a otro deudo y camarada / el estandarte” (vv. 38-41). Si el objeto del deseo del maestro resulta ambiguo ya que dice Mari Sánchez: “No sé / a cuál de las dos hermanas / remira el comendador” (vv. 41-43), las palabras de Mateo Lorenzo no dejan lugar a duda de que su mirada se va hacia Catalina. Hemos visto cómo para Mari Sánchez, su hermana puede ser un motivo de escándalo público, aquí vemos cómo se convierte en un objeto de veneración de, probablemente, dos pretendientes, uno de alto rango social que debería fijar su mirada en otro lugar, o por lo menos en una mujer de su estado, y el segundo, que abandona su puesto de abanderado del Espíritu Santo por un amor terrenal. Catalina representa entonces una afrenta a los usos jerárquicos al ser deseada por el maestro, superior social, y a los eclesiásticos al constituir el motivo por el cual un feligrés abandona una solemne procesión para entregarse a cuestiones de amor. En la sociedad que había heredado y practicaba ideas misógenas que veían en las mujeres objetos de tentación y ministros del demonio Catalina se convierte desde los versos iniciales de la obra en una persona capaz de mover los hombres a la inmoralidad⁸, se la representa como un peligro para el orden establecido. Esta sensación no hará sino crecer a lo largo de la obra, como tendremos ocasión de ver en el siguiente apartado.

En lo que se refiere al tiempo escénico, Catalina llama la atención de las autoridades por primera vez a la entrada de la ermita cuando se ve asaltada por una especie de visión de horrores serpentinos: “Una niebla de culebras / contra mi pecho enroscadas” (vv. 281-282) la impide entrar a la ermita. En las reacciones que siguen encontramos, como en cualquier pueblo, una multitud de hipótesis. Al ya mencionado “Notable melancolía” se añade un “Brava enfermedad” en apariencia neutro del Alcalde en presencia del maestro. La brevedad del dicharachero alcalde quizá responda a un intento de correr un tupido velo —en una estrategia parecida a la que he sugerido emplea Mari Sánchez— a una situación indeseada que

⁸ Recordemos de paso la situación, en un contexto parecido aunque esta vez cómico, que pinta Lope de Vega al inicio de *El acero de Madrid* donde los galanes Riselo y Lisardo esperan la salida de la iglesia de Belisa, la amada de Lisardo, en un día festivo. En lugar de asistir a misa, los galanes están cerca de la iglesia por motivos de un encuentro amoroso.

desdora la imagen de su pueblo ante una visita de alcurnia como es el maestro, y contrasta con la subsiguiente locuacidad de don Juan de Guevara que dice:

A mi parecer tan rara
que de la melancolía
todos los límites pasa
y, entrando en segunda especie,
es locura confirmada.
(vv. 298-302)

La opinión sentenciosa del maestro coincide más o menos con la de Mateo Lorenzo, al unirse a la melancolía la noción de locura. A los ya expuestos viene a añadirse, casi accidentalmente, otro punto de vista mucho más peligroso para Catalina que servirá de catalizador de las ideas que gobernarán la futura actitud de las autoridades. El Escribano, de manera muy profesional y como citando los mejores manuales teológicos de teorías acerca de las brujas, dice:

Yo doy fe, como escribano,
que he visto hacer extrañas
temeridades a solas,
hablando entre sí, y con hartas
demostraciones de furia
y de espantosas palabras,
romperse el vestido,
y quedarse desmayada
por dos días, de manera
que han estado ya las andas,
con la Hermandad de Tembleque,
a la puerta de su casa
para llevarla a enterrar.
(vv. 303-315)

A pesar de que en ningún momento mencione el Escribano explícitamente la palabra “bruja” o “hechicera”, al hasta ahora parco en palabras Alcalde le falta tiempo para llegar a dicha conclusión, que no podía sino estar en boca del público:

Yo he dado en una bellaca
sospecha, porque la he visto
intentar tan temerarias
cosas que, menos que siendo
hechicera o bruja, estaba
por decir que era imposible
hacerlas ni ejecutarlas.
(vv. 316-322)

Las palabras sabiondas del Escribano que expresa un secreto a voces sirven, a mi parecer, como el desencadenante necesario para que las autoridades representadas por el Alcalde y el maestro se unan en un ímpetu represivo que irá cobrando cada vez más fuerza. El Escribano da pie a que el pueblo y sus representantes identifiquen con nombre y apellidos a un elemento fuera de lo normal, a un peligro contra el cual ha de caer el peso y rigor de la autoridad. Consciente quizá de que el evocar en la plaza pública los extremos protagonizados por Catalina constituye ya el comienzo de un proceso irreversible, o asustado por la glosa que hace el Alcalde de sus palabras, vemos como el Escribano intenta reenfocar la disquisición hacia un terreno menos agresivo:

Cesad, alcalde, que pienso
no debéis de tener alma,
pues esta bellaquería
se os pone en la calabaza.
¿No sabéis que estas mujeres
son hijas de gente honrada
de Tembleque, y conocimos
a sus padres, que Dios haya?
¿Y que Catalina Sánchez,
a quien la Rojela llaman
por su padre, desde niña,
y Mari Sánchez, su hermana,
han sido ejemplo, en Tembleque,
de doncellas y casadas?
Esta es una enfermedad
que Dios le ha dado, y mañana
os la puede dar a vos.
(vv. 323-339)

La inherente confusión de ideas ante este caso insólito da lugar a un debate sobre las malas lenguas en los pueblos en el que cada cual de nuevo expresa su opinión, pero al producirse una serie de incidentes de lo más extraños vemos como las autoridades hacen causa común para prender a Catalina con el propósito de castigarla en escenas que recuerdan otras de tentativas de ejecutar un tipo de justicia expeditiva y popular. No quisiera de nuevo ser prolijo citando ejemplos, que abundan, de modo que intentaré resumir.

La autoridad local representada por el Alcalde aboga por medidas drásticas y violentas que tienen como objetivo el llevar a Catalina a Toledo a comparecer ante el tribunal del Santo Oficio. El maestro mitad amante mitad comendador oscila entre un apoyo tácito a las palabras del Alcalde y una tibia tentativa de designar a Catalina como loca:

Que es locura,

imagino, este rebato,
y que no tiene más culpa
la pobre, que el testimonio
que la levantan
(vv. 978-981)

Busca el maestro, como los vecinos del lugar, evitar vocablos que causen mayor conmoción social. El último personaje representativo de la autoridad del que quiero ocuparme aquí es el del Cura de Madrilejos —figura de referencia en la obra ya desde el título— que se destaca por una marcada discreción hasta finales de la primera jornada donde muestra un interés intelectual o casi científico por el caso de Catalina. En medio de tanta opinión profesa sirven de contrapunto las sobrias palabras del Cura, que precisamente mantiene cierta reserva en cuanto a su punto de vista, dice:

De aqueste grave accidente
y no natural, infiero
alguna causa que yo
he de averiguar, si puedo,
por más que ella lo resista.
(vv. 845-848)

Sienta aquí las bases para lo que será el comienzo de un enfrentamiento y una minuciosa investigación. Asoman ya en el discurso del clérigo el misterio, cierto orgullo intelectual y un atisbo de violencia latente. La próxima aparición del Cura llegará en una escena de caza en la que el intrépido sacerdote sale “con escopeta y los que pudieren” afirmando:

Yo he de ver
agora si he de vencer
la dificultad pasada;
ninguno en el blanco ha dado
yo sólo le he de acertar.
(vv. 1379-1383)

Las voces del Cura son de lo más adecuadas y proféticas, describe, en una buena muestra de ironía dramática, lo vacío e incierto de los puntos de vista hasta ahora expresados por los habitantes del pueblo de Tembleque y pronostica su propia resolución del enigma de la aflicción de Catalina. En caso de que al público le quedaran dudas sale de entre los arbustos Catalina para confirmar lo dicho:

Dices bien, pues enmendar

lo que todos han errado
tú sólo puedes, pues eres
sacerdote y confesor,
y enmendarás el error
de todos
(vv. 1384-1390)

Aunque considera una por una las hipótesis evocadas por los pueblerinos,

Cuando alguna vez provoca
a furia sus pensamientos
con diversos movimientos,
la tienen todos por loca;
cuando, aguda y bachillera,
sabe, estándose en su casa,
lo que en otras partes pasa,
la tienen por hechicera;
cuando en otras ocasiones,
sale a robar y ofender,
la tenemos por mujer
de malas inclinaciones;
cuando no hay santo que deje
sin blasfemia y sin ofensa,
porque es su cólera inmensa,
la tenemos por hereje;
cuando está quieta algún día
y apacible la tratamos,
viéndola triste pensamos
que es su mal melancolía.
¿Afectos tan diferentes
proceden de una ocasión?
En la humana condición
no hay tan varios accidentes.
(vv. 1931-1954, cursiva mía)

al Cura no le satisface ninguna y llegará a la conclusión de que Catalina ha sido poseída por el demonio: “Ninguna causa me agrada / de las que la gente da: y así sé cierto que está / la mujer endemoniada” (vv. 1955-1958); al ser enfrentado a una novísima opinión por parte del cambiante comendador “así digo que ésta es mala inclinación”, el Cura espeta: “Catalina la Rojela / tiene demonios, señor” (vv. 1996-1997). Las divergencias en cuanto al punto de vista convergen aquí más o menos definitivamente (aunque esporádicamente se vuelva a la “melancolía” – será Mari Sánchez quien lo evoque) hacia el punto de vista del clérigo, y no por un ejercicio retórico en el que se expresen razones irrefutables: el alcalde dice en aparte al maestro “Pienso que el cura se engaña” (v. 2046) y don Juan constesta “Quizá no, pues que porfia” (v. 2047). La imposición del punto de vista correcto se ejecuta mediante la insistencia del cura, que alcanza la verdad porque sopesa las demás posibilidades y defiende con tesón la

única explicación posible, la de la posesión, los demás puntos de vista se esfuman simplemente por su multiplicidad, son muchos puntos de vista, no compartidos por todos, de modo que son erróneos. El cura, poseedor de ciencia, conocedor de lenguas (emplea latín y griego)⁹ impone su opinión y el resto de la historia consistirá en el largo camino hacia el exorcismo. Las autoridades civiles tienen reflejos de castigo y de control pero son ineficaces frente al poder diabólico que ha infiltrado el cuerpo de Catalina. Por el contrario, el cura, mediante la fe y sobre todo la sabiduría del clérigo instruido, representará sin embargo, la única autoridad competente, la de Dios y la de la Santa Madre Iglesia. Será pues el punto de vista de la Iglesia y su representante, el Cura, el que se imponga, no sólo en la resolución del misterio, sino en lo que se refiere a la resolución del exorcismo.

Público: punto de vista y transmisión

En los dos primeros apartados he evocado la ambigüedad que veo en la expresión de puntos de vista, como el de Mari Sánchez, que aun estando tan aparentemente convencida de la melancolía de su hermana, deja entrever en su comportamiento un intento de encubrir una verdad que sospecha y que es muy distinta de la versión que mantiene públicamente con la repetición de la palabra “melancolía”. Mateo Lorenzo, que no pertenece a la casa de Catalina, y que por lo tanto no conoce tan bien a su amada, no se decide claramente entre la noción de melancolía y locura. Lo mismo le ocurre al maestro que, además de ser en lo que a punto de vista se refiere, un pálido reflejo de Mateo Lorenzo, representa a su casta y concluye en un momento determinado que Catalina es una criminal digna de ser castigada. El Escribano en un intento de lucirse contando lo que sabe es quien primero evoca la opinión de que Catalina es una hechicera, y apenas abiertas las puertas de la sospecha las quiere volver a cerrar, consciente de lo que puede ocurrir: el linchamiento de Catalina y el alboroto de la sociedad. Los únicos puntos de vista firmes entre los personajes son el del Alcalde, que porfía en su creencia de que Catalina es bruja o hechicera y que con su insistencia logra transmitir el sentimiento a los demás pueblerinos, y el del Cura de Madrilejos que porfía aún más, logrando convencer a todo el mundo que su hipótesis es la única válida. La transmisión de su punto de vista se vive como un artículo de fe: lo dice el cura, insiste, con lo cual será verdad,

⁹ Se dirige en griego a Catalina y ésta, con ciencia diabólica, entiende el idioma. Sobre las dotes políglotas de los posesos ver Kallendorf (2003, pp. 26-29). Fray Luis de la Concepción refiere el caso de una mujer anciana y “criada toda su vida en las aldeas, o lugares del Valle de Thenas, en los montes Perineos” (con lo cual supongo que debemos inferir que no era mujer letrada) que lograba, mediante la ayuda del demonio que la poseía, discurrir y argumentar en latín (*Práctica de conjurar, en que se contienen exorcismos* [...], Alcalá de Henares, Francisco García Fernández, 1673, fol. C4v).

no hay apenas discusión. Ante todos estos diferentes puntos de vista cabe preguntarse dónde se sitúan el público y los dramaturgos.

Es de suponer que la mayoría de los espectadores de la comedia en sus primeras representaciones creyeran en la posesión física de las personas por uno o varios demonios. Tenían no sólo el testimonio incontestable de los relatos evangélicos y el de numerosos teólogos sino sin duda el conocimiento de casos notorios de su época. Con lo referente al exorcismo no nos encontramos al mismo nivel que con la demonología. Si en los relatos de los teóricos de las ciencias o poderes del demonio la tendencia es la del distanciamiento del narrador frente a lo narrado, de modo que siempre se trata de acontecimientos que ocurrieron en tal lugar (a menudo geográficamente distante) o que le fueron relatados al teólogo-demonólogo por un amigo o una persona respetable pero que no se nombra, en lo que atañe al exorcismo, los propios exorcistas refieren con gran detalle lo que les ha ocurrido: son pues párrocos o clérigos los que ofrecen relatos *verídicos* sobre la posesión demoniaca: el reverendísimo padre fray Luis de la Concepción, en su manual para exorcistas, *Práctica de conjurar* (1673), ofrece consejos basados en su propia experiencia a otros exorcistas. Estos hombres que conversaban con el demonio para luego vencerlo¹⁰, no dejarían de tener una gran autoridad moral sobre los feligreses¹¹. No me cabe duda entonces que el punto de vista expresado por el cura de Madrilejos encontró una aceptación mayoritaria entre los asistentes a la comedia, ya que la obra acaba con un proceso de exorcismo en el que, si bien no se recurre al rito en sí, por una razón clara como puede ser el no representar livianamente sobre un tablado un rito solemne de la Iglesia¹², si se escenifica la expulsión de las legiones de demonios que invaden el cuerpo de la posesa.

Los dramaturgos juegan a lo largo de la obra con un discurso tan ambiguo como los puntos de vista de los personajes que pintan, sobre todo en lo referente a la protagonista. Sería demasiado largo citar todas las ocasiones en las que se pone de manifiesto esta ambigüedad, con lo cual ofreceré más bien un resumen de lo que ocurre, para llegar ya a las conclusiones. Se sitúan los dramaturgos entre la presentación de Catalina como una mujer digna de

¹⁰ Remito al manual de Fr. Luis de la Concepción, fols. C3r-C6r, donde se refiere un caso en el que el exorcista vence al demonio en una justa verbal; acaba Fray Luis con la siguiente descripción (modernizo la ortografía y suplo tildes): “habiendo oído el demonio el principio de la respuesta, sin querer aguardar más, echando aparente humo y fuego por la boca, ojos y narices de dicha atormentada, de todo punto se apartó dejándola para siempre totalmente libre” (C6r).

¹¹ Según revela el documento publicado por Madroñal Durán, el cura de madrilejos, Juan García, gozaba de fama de exorcista. Ver al respecto “Un documento inédito”, pp. 663-665.

¹² Algunas comedias contienen ecos o citas del rito de exorcismo. Ver por ejemplo *Quien mal anda en mal acaba* de Juan Ruiz de Alarcón. Remito igualmente a mi artículo en prensa “El diablo y el festín interrumpido: magia demoniaca y ‘transubstanciación’ en dos comedias de Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza”.

compasión y una mujer que refleja todos los tópicos relacionados con la abyección, en particular la abyección femenina. Queda ya dicho que desde los primeros instantes de la acción Catalina es colocada en el punto de mira de dos personajes masculinos, y también en el punto de mira del público, al ser señalada. Lo que en una comedia de enredo típica podía ser un atributo favorable de la heroína pasa a ser en esta comedia atípica el primer eslabón de una estrategia poética de relacionar a Catalina con lo abyecto. Su belleza (en una época en la que todo el mundo era consciente de la caducidad de la carne) no inspira admiración sino que es resaltada como el motivo por el cual dos hombres abandonan sus obligaciones religiosas de devoción hacia el Espíritu Santo. El que acto seguido Catalina sea incapaz de entrar en la ermita la sitúa físicamente fuera de la comunidad de cristianos (como el diablo o los herejes o infieles). Esta incapacidad o renuencia a la hora de rezar o a la de entrar en un lugar santo se repite en varias ocasiones en las tres jornadas, con lo cual ha de tener su importancia en la caracterización de la protagonista. La repetición hace que una vez establecida la idea de la irreligiosidad de Catalina, el público no se olvide y que en definitiva no cambie de punto de vista. A estas manifestaciones de autoexclusión de la comunidad se añaden otras que provocan el rechazo por parte de la comunidad hacia Catalina. Tiene visiones terroríficas de monstruos tradicionalmente asociados con el mundo infernal como pueden ser serpientes, basiliscos o dragones, aunque también mosquitos monstruosos “cada cual como un lechón” (v. 600), dice, y no sé si Vélez de Guevara buscaba aquí la compasión del público, la risa (Catalina está hablando con la criada, Marina), o si le faltó inspiración a la hora de encontrar una rima para “conversación”¹³. Estas visiones la afligen y la sitúan a la vez en el campo de lo diabólico y de la víctima. Parecido procedimiento se puede observar en cuanto a la degradación corporal de Catalina. La vemos en dos ocasiones cubierta de sangre, una vez tras haberse lanzado, furibunda, desde un peñasco y la siguiente tras haber sido rescatada de una tumba donde los pueblerinos, con el beneplácito de un médico, la habían enterrado, creyéndola muerta tras un desmayo. Los dramaturgos nos enfrentan aquí a la incómoda imagen de la mujer herida y ensangrentada¹⁴. Las posibles interpretaciones de la presencia de

¹³ En unos comentarios que dedica al *Pleito* José Manuel Pedrosa, en su documentado y acertado repaso de la figura del diablo en la literatura áurea, afirma que “el impresionante suceso de posesión diabólica original quedó diluido dentro de una estructura que provocaba en el público más risa que espanto”, “El diablo en la literatura de los siglos de oro: de máscara terrorífica a caricatura cómica”, en María Tausiet & James S. Amelang (eds.), *El diablo en la Edad Moderna*, Madrid, Marcial Pons Historia, 2004, pp. 67-98, la cita se encuentra en la página 92. El aspecto cómico de la obra no es a mi modo de ver uno de los que mejor tratamiento recibe por parte de los tres ingenios, pero el ejemplo citado del mosquito resulta de lo más extraño en esta supuesta escena de visiones terroríficas.

¹⁴ Sánchez e Ibáñez apuntan que “La sangre de la Rojela no tiene sentido si no es como mera marca de horror en tanto que no había tenido un desmayo sangriento, de manera que Rojas identifica la indumentaria y la apariencia de Catalina con la que tópicamente ofrecería un cadáver exhumado”, p. 345.

la sangre femenina en la caracterización de Catalina son múltiples, desde las implicaciones teológicas que conlleva la destrucción voluntaria del cuerpo (el suicidio), a las del rostro herido de una mujer hermosa que no dejaría de impresionar al público como pudo hacerlo el cuerpo sangrado de Mencía en *El médico de su honra*. Luego están las cuestiones relacionadas con la visión judeocristiana de la sangre femenina como especie de tabú¹⁵, y la que refleja el miedo ancestral de ser enterrado vivo. En ambos casos, el despeñamiento y el rescate de la tumba, el discurso de Catalina es de una violencia considerable. Mateo Lorenzo inconsciente quizá de que a una mujer despeñada no le valen requiebros, se ve amenazado de muerte y en el episodio del rescate sale Mateo con Catalina agarrada al cuello, no cual tierna doncella salvada de la muerte sino hecha una furia y gritando: “¡Harete mil pedazos, / fantasma del horror, / entre mis brazos!” (vv. 1861-1862). Si bien acaba por templar su ira, el público no habría olvidado que un poco antes Catalina había amenazado nada menos que al cura de la siguiente manera:

Es furor,
que no puedo resistir,
y así es mejor vuelva a ser
nuevo espanto desde aquí:
hoy has de ser de mi rabia
despojo, para que así
la sed que de sangre humana
tengo, con tu sangre vil
satisfaga.
(vv. 1478-1486)

La representación de la mujer asesina chupadora de sangre (por muchos tipos folclóricos parecidos que hayan existido)¹⁶ causó sin duda cierta impresión en el público, y sospecho que más que las escuetas escenas de *pathos*, lo que más estaba destinado a marcar al espectador eran las imágenes de horror y de sangre¹⁷. Queda fuera del alcance de este trabajo el analizar todos los aspectos relacionados con la degradación poética de la figura de Catalina,

¹⁵ Esta cuestión la trata largamente Barbara Creed en *The Monstrous-Feminine: Film, Feminism and Psychoanalysis*, London & New York, Routledge, 1994.

¹⁶ Pensemos en la figura de la lamia (una breve pero detallada descripción se encuentra en Covarrubias en su *Tesoro*) o, ya en el romancero, de la Serrana de la Vera.

¹⁷ Esto dicho, la profusión de sangre en el teatro podía ser también contraproducente. Ver al respecto Alfredo Hermenegildo, “Cristóbal de Virués y los signos teatrales del horror”, *Criticón*, 23, pp. 89-109, especialmente la página 105 y Luis González Fernández, “Algunos delitos de sangre en la comedia de santos (y diablos)”, en Amaia Arizaleta *et al.*, (eds), *Pratiques hagiographiques dans l’Espagne du Moyen Âge et du Siècle d’Or*, Toulouse, Méridiennes, pp. 405-418.

pero quisiera recordar brevemente unas sugerentes palabras de Patricia A. Marshall que, en una monografía sobre la anatomía y la escenificación en Calderón, dice:

Estos estados corporales alterados, degradados, enfermos y fragmentados no solamente sugieren la crisis y la violencia social, sino que también se emplean como manera de construir una fuerte crítica social. Al desarrollar la vertiente poética de estas partes del cuerpo, Calderón también enfatiza o dramatiza la tensión o el conflicto típicamente barroco entre la parte (el individuo) y la totalidad (el estado).¹⁸

Cabe la posibilidad de que nuestros tres dramaturgos hayan pensado su obra como una crítica hacia la multitud de opiniones infundadas y las supersticiones, o contra la murmuración, pero lo que salta a la vista en esta comedia es sobre todo esa lucha de una comunidad finalmente homogénea (aquí el pueblo puede reemplazar la idea del Estado citado por Marshall) contra el individuo violento y antisocial que se encuentra tan bien caracterizado en el personaje de Catalina. Reúne en su persona todos los peligros. A su violencia verbal y física podemos añadir la capacidad de vuelo, de hacer volar a otros, de dejarse seducir por un demonio, de hacerse pasar por santa y de hacer desaparecer la comida del festín preparado por el Alcalde para sus huéspedes. Su comportamiento antisocial, su extrañeza mental y verbal, hacen de ella una persona relacionada con la alteridad, con lo fuera de lo común y con lo peligroso. Para acabar ya con este demasiado largo repaso de incidentes en la comedia diré que para un teatro que abunda en demonios uno de los factores más extraños a mi modo de ver es que, llegado el exorcismo, el público no verá a los demonios. Éstos, que son varias legiones, hablan por boca de Catalina (no hay elementos que permitan saber si la actriz siguió empleando su voz normal o si habló de manera más diabólica), y al ser arrojados del cuerpo el único efecto espectacular es sonoro: “*Aquí hay gran ruido de terremoto, morteretes y cajas*” (acot. v. 2813). A lo largo de la obra hemos visto como Catalina ha sido el centro de atención tanto de la comunidad en la que se mueve como del público. Salvando algunos episodios cómicos, casi todos los discursos ofrecen puntos de vista relacionados con la protagonista. Es sin duda lógico, pues se trata aquí de la historia de la posesión de Catalina, pero también es la historia de una sociedad y de cómo esa sociedad cierra filas contra cualquier amenaza. La mecánica de la comedia nueva quiere que se cierre la acción con la resolución de las diversas dificultades que se hayan podido evocar. Dado el hecho de que en la trama cobra cierta relevancia la historia de amor deseada por Mateo Lorenzo, un final posible hubiera sido el del

¹⁸ *Anatomía y escenificación: La representación del cuerpo humano en el teatro de Calderón de la Barca*, New York, Peter Lang, 2003, p. 100. Todo el capítulo segundo “El cuerpo violentado en las obras de Calderón: enfermedad, castigo y fragmentación” es de gran interés en relación con la degradación de la protagonista de *El pleito*.

matrimonio feliz entre éste y la tantas veces rescatada Catalina, una vez libre de su demonios, pero no había de ser así. No se casa con su fiel admirador. Cuando tras ser bautizada por el Cura Catalina recobra su verdadera personalidad descubre un nuevo mundo lleno de alegrías después de tantos años de pesadilla. Sin una mirada para Mateo Lorenzo, olvidado por el dramaturgo, Mira de Amescua, cincuenta versos antes, la protagonista dice:

No hay cosa que no derrame
alegría; en todos hallo
una consonancia y orden,
que a Dios están alabando,
y, por servirle mejor,
hoy en Santa Clara, aguardo
el hábito.
(vv. 2830-2836)

Sus palabras finales, casi las últimas de la obra, resumen muy bien el punto de vista que se busca imponer en esta comedia. Extirpado el mal, todo vuelve a ser “consonancia y orden” y la persona frágil que sirvió de receptáculo y hogar para las legiones infernales no encontrará un nuevo lugar en el seno de la comunidad. Ayudada por los demonios, Catalina la Rosela vivió una vida de manifiesta y pública transgresión de las normas sociales de su comunidad con lo cual se verá apartada (por propia voluntad, al parecer) de esa comunidad que perturbó. Tras su rechazo inicial a creerse hechizada o poseída acaba, al igual que sus conciudadanos, siguiendo las indicaciones del cura, plegando su propio punto de vista heterodoxo al ortodoxo que expone el sacerdote.

Como decía al principio, desde un abanico relativamente amplio de pareceres, los dramaturgos van cerrando las posibilidades interpretativas de lo que se ve en escena para llegar a una interpretación sin equívocos, sin ambigüedad, y sin dudas, una especie de verdad, que constituye el único punto de vista aceptable, una clásica vuelta al orden establecido.